

O Doute Fluir do Desenhar. Ensaio em torno da representação do corpo e do retrato

—
Artur Ramos

Representar o corpo humano a partir de um indivíduo, ou seja, desenhá-lo do natural, apresenta como outros temas do desenho, um percurso temporal ou um crescimento que passa por diversos momentos ou etapas (que podíamos aqui definir, por mera curiosidade, de idades). Durante esse crescimento as etapas sucedem-se numa continuidade que nos permite sentir a unidade (unidade porque percebemos a íntima e difícil relação das partes entre si e o todo), e a totalidade (porque contactamos com o modelo naquilo que ele é exteriormente, e os seus aspectos sociais comuns a qualquer indivíduo).

Tudo isto acontece apesar de nos debatermos com os seus conteúdos e subtilezas particulares. Para ultrapassarmos esta dificuldade recorreremos às matérias que fazem parte do desenho e que temos de conhecer, como a proporção, a anatomia artística e a fisionomia. E são estas matérias que tornam o tema retrato e corpo humano, tão distintos dos outros temas. Sem o domínio desses conteúdos só por mero acaso ou sorte o retrato resultará dignificador, caracterizador da alteridade e da identidade. A estas matérias iremos aqui acrescentar outras, que embora tenham um carácter mais

metafísico, não são menos importantes e determinantes para o retrato e para a figura humana enquanto manifestação artística distinta.

1 — As etapas pelas quais o desenho vai passando ao crescer, vão exigindo permanentemente opções que vão assimilando o traçado, ou seja apagando-o, com um novo traçado colocado com nova precisão ou intensidade fruto da compreensão que o confronto instalado entre o desenhado e o modelo oferece com toda a sua singularidade. Ou seja, durante o crescimento do desenho vamos, orientados por este, olhando com novos olhos o modelo descobrindo novos elementos, coincidências e particularidades. É um certo entendimento que só contempla quem desenha pelo natural. A introdução da mancha tonal para caracterizar a natureza da superfície é também só por si um elemento ocultador do traçado prévio.

Mas este processo, em si naturalmente natural, em que vamos refazendo, acrescentando, tapando, e onde por vezes se altera drasticamente, pode ser um morrer para renascer como acontece muitas vezes com a pintura com as camadas que vão ocultando as outras e que muitos autores como Michel Servière¹ falam. Neste sentido percebemos como várias fisionomias, várias identidades, vários caracteres podem perpassar pelo desenho em crescimento. Neste subtil mas difícil brotar de aproximações fisionómicas o retrato vai-se conformando e cristalizando aos olhos do desenhador. Contribui para isto as pequenas mudanças na fisionomia que ocorrem na duração da sessão de desenho.

Mas neste desenho à medida que o desenhador vai tendo esta experiência, vai dominando melhor os processos construtivos e as matérias que assistem o retrato ou a figura humana. Começa então a procurar distinguir o que é supérfluo e distrativo, e procura as leis objectivas e os valores da diversidade plástica² da realidade da cabeça ou do corpo. O desenhador descobre com

1 Castele, Eric Van de, Déotte, Jean-Louis, Servière, Michel, *Portrait, Auto-portrait*, pp 109-110.

2 Serrão, Adriana Veríssimo, *Da teoria da Arte à Metafísica da Arte in Ao Encontro da Palavra*, p255

clareza a harmonia do todo e a concordância das partes, com clareza também percebe a oportunidade de o tornar ainda mais claro e assim encontrar o reflexo da forma intencional da natureza aquando da sua criação. Assim, instala-se conscientemente uma vontade, como constatamos nas obras de muitos artistas e na literatura artística, a vontade de alterar ou acertar pequenos aspectos formais e proporcionais. Francisco d'Holanda aconselhava a fazer o que fosse pequeno um pouco mais pequeno, o curvo ainda mais curvo e etc de modo a que o retrato ganhasse mais presença. Conhecida às vezes pelo termo *flaterie*³ (favorecer ou lisonjear) outras vezes pelo *imitare*⁴ (com difícil tradução), outras por idealização, é uma intenção que tanto pode ser alvo da crítica negativa ou como reflexo de uma necessidade imperiosa de intervir.

Como crítica negativa encontramos principalmente os fisionomistas e sobretudo os fisiognomonistas como Lavater. Este observa que a arte fabrica muitas fisionomias 'petrificadas' onde o homem interior fica inacessível⁵. Por outro lado e em sustentação encontramos na sua origem um platonismo ou neoplatonismo que convicto da inadequabilidade da matéria ao espírito, abre o caminho a uma intervenção do artista que pode na verdade operar em diversos momentos da construção do desenho. Esta idealização é possível, como sustentam os neoplatónicos, por haver no artista uma prévia ideia de beleza, de perfeição do modelo interior e invisível⁶. Graças a ela o artista não só melhora o objecto como rivaliza com a própria natureza. E o caminho continua aberto quando se critica a falta de expressão e carácter daquelas cabeças desenhadas friamente onde o único objectivo é conseguir uma semelhança trivial apoiada nas diferenças individuais⁷. Os macacos fazedores de retratos como Bellori escreve e Sandrart ilustra, são

3 Termo presente nos antigos dicionários com alguma depreciação.

4 No *Il primo Libro del Trattato delle Perfette Proporzioni* de Vincenzo Danti, de 1567, no capítulo 16 existe a distinção entre o *imitare* e o *ritrattare*.

5 Lavater, Jean Gaspard, *Essai sur Physiognomonie*, vol.II, 1786, p.114.

6 Cfr. Ramos, Artur, *Retrato o Desenho da Presença*, 2010, p.277.

7 *Encyclopédie Methodique*, 1791, volume II, p. 206.

o alvo da crítica. O que se retira, o que se introduz, o que se altera depende sobretudo, como defendem os teóricos dos séculos XVII e XVIII, de uma questão de Gosto. A definição desse Gosto não é fácil a esses teóricos, mas prevalece a tendência de ser conseguido pelo estudo e contacto com os antigos, pois acredita-se, como Winckelman escreve, ser mais fácil «descobrir a beleza nas estátuas gregas do que a beleza da natureza»⁸.

2 — Ora esta intenção começa-se a fazer sentir logo no início do desenho, quando se recorre a um esquema ou a um diagrama que envolve o todo ou a parte sempre precedidos de uma linha vertical. Muitas vezes fica neste início decidido, como Harold Speed explica a qualidade do Desenho⁹. Este esquema imaginado é a imagem de um conceito cujas condições formais possuem uma condição geral aplicada a determinada parte¹⁰. Assim, quando começamos a desenhar uma figura, por exemplo, da cabeça, olho ou nariz fazemo-lo de uma maneira geral, subordinando a natureza do que vemos a um conceito geral numa articulação com outros factores e cujo funcionamento é algo difícil de descrever. Esses factores são por exemplo a detecção dos ângulos dos eixos interiores ou exteriores que culminam na facetação do contorno ou dos planos da superfície que alguns traduzem por *block in*. Mas esses factores também podem depender do conhecimento da anatomia, da capacidade de detecção do ritmo, do movimento ou da geometria condutora da forma. Podemos aqui dizer, usando as palavras de Felibien, teórico do século XVII que publicou importantes conferências da Academia Real de pintura e escultura, que estes se integram no primeiro dos três pontos principais do Desenho, a Ciência, a Liberdade e o Espírito. Este primeiro momento do nascimento do desenho acabava na verdade por ser assimilado com o seu desenvolvimento de modo que acaba por ser difícil encontrar indícios destes traçados

8 Pevsner, Nikolaus, *Las Academias del Arte*, 1982, p.106.

9 Speed, Harold, *The Practice & Science of Drawing*, 1972, p.266.

10 Kant, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, 1994, p. 183.

nos desenhos mais ou menos acabados. E, por outro lado, com a experiência, o desenhador começa naturalmente a fazer este traçado inicial apenas virtualmente ou mentalmente, o que explica também a ausência deste tipo de traçado nos desenhos.

Este esquema que obedece a um conceito geral, obedece, por outras palavras, a um tipo, a uma norma universal. É um momento de representação que sujeita o particular ou o individual a uma metafísica. Ou seja, aceita-se que as coisas particulares representam algo universal e tomam a íntegra significação da Ideia que estão justamente a representar¹¹.

3 — A partir do momento que se segue aos primeiros traçados esquemáticos, o caminho do desenhador oscila entre duas vertentes que se aproximam de duas concepções de vida. Numa, o retrato ou a figura humana torna-se um índice, um tipo, uma essência supraindividual, pois está para além do individual. Na outra, torna-se mais particular, mais individual, mais próximo de nós e da vida do quotidiano.

Na primeira vertente o individuo é levado para a esfera da intemporalidade, pois só o individuo morre, o tipo ou o ideal não. Por isso na segunda sente-se a morte tanto quanto maior for o grau de individualidade atingido. Mas esta singularidade que faz sentir a fatalidade da morte no retrato é muito difícil de atingir. E como explica Georg Simmel, é através da particular fluidez da vida, característica do puramente individual, que só a duração da sessão ou do acto¹² a torna intuitiva. Assim, o factor tempo torna-se na segunda ou na verdadeira matéria do retrato ou da figura humana. Na realidade, a fisionomia e a pose sofrem alterações a todo o instante e de dia-para-dia. É algo, como Édouard Pommier explica, que oscila entre o cómico e o trágico¹³. O desenhador não pode parar o tempo

11 Simmel, Georg, *Rembrandt — Ein Kunstphilosophischer Versuch*, 1916, p. 110.

12 Termo referente à pose do modelo vivo. Cfr Francisco de Assiz Rodrigues, *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, 1875.

13 Pommier, Édouard, *Théories du Portrait*, 1998, p. 46.

mas é exactamente por ele que pode fazer emergir o essencial caracterizador da vida e da sua mobilidade, ao contemplar as pequenas alterações que se operam quer no rosto como no corpo. Portanto, existem dois caminhos, o que procura o tipo e o que procura o indivíduo. Em ambos a procura minuciosa e desesperada do que possa aumentar as parecenças entre retrato e retratado é evitada.

4 — Ora, chegado o momento mais avançado do desenho, para além de todos os toques e retoques que se oferecem, impõe-se o instante final que dá por acabado o desenho. O desenhador pode deixar mais ou menos visíveis certas etapas, pode deixar visíveis mas sem ligação a determinada etapa, ou pode ocultar completamente as fases. Também aqui, ou seja, no grau de acabamento ou de definição é necessário um douto arbítrio. Felibien, chamava a atenção para a vantagem dos desenhos pouco acabados possuírem mais carácter pois metiam a imaginação e a ideia do observador a trabalhar explicando todos os elementos ausentes ou sugeridos¹⁴. Simmel a propósito de Rembrandt e recorrendo aos conceitos de Wölffling¹⁵ de forma fechada e aberta, enuncia claramente duas características para a questão do acabamento¹⁶. Assim, quanto mais fechada a forma estiver, quer isto dizer acabada, mais enigmática e impenetrável poderá esta ficar, pois está guardada na intemporalidade da sua forma pura e da sua totalidade como acontece nas respostas mais idealizadoras. No aberto, ou com o inacabado, pelo contrário, a mobilidade vibra, o infinito abre-se e o indivíduo torna-se mais transparente, próximo ou familiar.

Apesar desta dualidade é possível cruzar os caminhos com os graus de acabamento sem deixar de idealizar ou de individualizar.

- 14 Felibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres*, 1725, vol VI, capítulo XII, p.67. Publicou as conferências da academia que expõem pela primeira vez a teoria académica com coerência. O retrato ocupava o topo da hierarquia dos temas. O homem era a obra mais perfeita de Deus.
- 15 Wölffling, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe — Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst*, 1915.
- 16 Simmel, op. cit. pp. 20-22.

Um retrato mais idealizado pode conter o aberto e vice-versa, o retrato mais individualizado pode estar mais fechado. O que os distingue é a intenção de representar o fluir da vida seja como movimento, seja como tempo. O retrato assim como a figura humana se faz de tempo e de movimentos em contínua vibração e alteração, ou seja, em instantes sucessivos que vivem em estado de fragmentos e que só a experiência pode reunir. É uma unidade que nasce de dentro, do interior desde o traçado inicial até ao instante em que a vida se faz superfície e aparece.

Também aqui podemos incluir com algumas limitações o terceiro ponto fundamental para o desenho segundo Felibien, a liberdade. Segundo este teórico esta não seria outra coisa senão um hábito da mão adquirido para exprimir prontamente, rapidamente e audazmente a ideia que o desenhador tem no espírito¹⁷. A este termo podemos ainda associar outros como por exemplo: *facilité, large, legereté, maniment maniement*¹⁸, todos eles já presentes nos dicionários do séc XVIII. Esta liberdade de traçado está presente assim como os outros dois pontos de Felibien, ciência e carácter, ao longo de toda a construção do desenho. Mas é, no entanto, particularmente importante nos primeiros toques que enfrentam o branco do papel. Finalmente é com um certo espírito ou carácter que se acaba acabando ou inacabando o desenho. Este ponto, essencial para o Desenho segundo Felibien, atravessa toda a construção mas parece ser em particular determinante à medida que o desenho se vai aproximando do final.

5 — Podemos dizer que nas três fases ou idades da vida de um desenho, o início, o desenvolvimento e o final, (quando o desenho

17 Felibien, op. cit. p. 65.

18 Francisco de Assis Rodrigues fala em facilidade; largo, pincel largo sem por menores desnecessários; ligeiro, ligeireza leveza de traço ligeireza do toque, fruto de prolongado estudo e da mão sábia e consumada do artista. Só no termo maneio, meneamento é traduzido por manejo e tem um significado muito literal, acto de usar os instrumentos. Em Pernety, por exemplo, é como se conduz o lápis o modo como se dá os diversos toques. O pronto maneio.

está acabado ou pronto é porque morreu para finalmente ‘ser’ para sempre...) a nossa resposta depende do conhecimento e do domínio das diversas matérias do desenho que se estendem a várias disciplinas do conhecimento. E estas podem ser por um lado muito práticas, como por exemplo as proporções, e por outro muito especulativas como o esquema ou os princípios de idealização. O contacto com estas matérias e o seu desenvolvimento estende-se por toda a vida, no entanto, é crucial no momento de formação do artista. A opção por outros métodos de carácter mais subvertido não exclui estes que foram consagrados por séculos de ensino e prática do desenho. Pelo contrário, podem surgir a partir destes, e podem ser complementares ou concomitantes.

Com este conhecimento acumulado fica cada vez mais fácil ultrapassar os limites tangenciais da realidade que nos arrasta para a reprodução e a cópia servil. E ao serem ultrapassados fica aberto o caminho para a reformulação, para a redefinição do sentido fisionómico onde a liberdade e o espírito do desenho ou do artista encontram a sua maturidade.

Assim, quando sabemos que estamos em presença de deliberadas alterações da fisionomia, da proporcionalidade de um corpo e dos seus limites, significa que o autor tem consciência da intemporalidade do retratar. Na verdade a idealização sempre existiu, embora com diferentes graus de consciência ao longo do tempo. Muito da idealização de hoje, se é que a podemos assim chamar, e colocada de lado a questão em torno do belo, dá-se muitas vezes mais ao nível da natureza dos materiais e da expressão gráfica. Estas qualidades acabam por interferir na percepção e compreensão da forma de um modo, digamos, parcial, muito como Jonathan Richardson já observava no seu Tratado de Pintura de 1728.¹⁹ . Nuns retratos desenhados a sanguínea, um certo vermelho infernal era responsável pela contaminação das figuras com um fervoroso temperamento.

19 Richardson, Jonathan, Péré & Fils, *Traité de la Peinture, et de la Sculpture*, 1728.

Por isso, e para concluir, podemos encontrar um certo consolo em saber que o Desenho tem princípios seculares, universais e intemporais. Eles constituem grande parte da ciência do Desenho. E é graças a eles que é permitido o entendimento, ou seja, sabemos que podemos falar de um desenho com doura objectividade.

Bibliografia

Assis Rodrigues, Francisco de, *Dicionário Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Lisboa, 1875.

Castele, Eric Van, Déotte, Jean-Louis, Servière, Michel, *Portrait, Auto-portrait*, Éditions Osiris, Paris, 1987.

Félibien, André, *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus Excellens Peintres Anciens et Modernes avec la Vie des Architectes*, Nouvelle Édition, Revue, Corrigée & Augmentée des : Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture; De l'Idée de Peintre Parfait; Des traites de la Miniature, des Desseins, des Estampes, & du Goût des Nations ; de la description des Maisons de Campagne de Plinie, & de celle des Invalides, Trevoux, 1725.

Kant, Immanuel, *Kritik der Reinen Vernunft*, trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, *Crítica da Razão Pura*, 3ªed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994.

Lavater, Jean Gaspard, *Essai sur Physiognomonie, Destiné a Faire Connoître l'Homme & à le Faire Aimer*, quatro volumes, La Haye, 1783-1803.

Pernety, Dom Antoine-Joseph, *Dictionnaire Portatif de Peinture, Sculpture et Gravure avec Un Traité Pratique des Différents Manieres de Peindre*, Paris, 1757.

Pevsner, Nikolaus, *Academies of Art, Past and Present*, (1940), trad. Margarita Ballarín, *Academies of Art. Past and Present*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982.

Pommier, Édouard, *Théories du Portrait, De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, Paris, 1998.

Ramos, Artur, *Retrato: O Desenho da Presença*, Campo da Comunicação, 2010.

Richardson, Jonathan, Père & Fils, *Traité de la Peinture, et de la Sculpture*, Amsterdam, 1728.

Serrão, Adriana Veríssimo, *Da teoria da Arte à Metafísica da Arte*, in AAVV, *Ao Encontro da Palavra, Homenagem a Manuel Antunes*, Faculdade de Letras, Lisboa, 1986.

Simmel, Georg, *Rembrandt — Ein Kunstphilosophischer Versuch*, 1916, trad. Emilio Estiu, *Rembrandt — Ensayo de Filosofía del Arte*, Librería Yerba Caja-murcia, Murcia, 1996.

Speed, Harold, *The Practice & Science of Drawing*, (1917), Dover, New York, 1972.

Watelet, Claude-Henri, *Encyclopédie Methodique*, Paris, 1791.

Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe — Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst*, (1915), trad. João Azenha, *Conceitos Fundamentais da História da Arte — O Problema da Evolução dos Estilos na Arte Mais Recente*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.